Enthymema IX 2013

Pigmalione: le forme e la struttura di un mito di sublimazione

Darwine Delvecchio
Università degli Studi di Bergamo

Abstract
L'obiettivo di questo articolo è quello di tentare una definizione dei fenomeni del pigmalionismo e dell'effetto Pigmalione attraverso il confronto di alcune versioni del mito, e in particolare di quelle 'superiori', vale a dire quelle di Ovidio e di Rousseau, e delle interpretazioni avanzate da alcuni critici, come Maurizio Bettini, Gianpiero Rosati, Emilio Pianezzola, Charles Segal e Piero Bernardini Marzolla. Data la propria selettività, questa ricognizione non ha alcuna pretesa di esaustività documentaria: non si intende quindi fornire un repertorio completo delle successive variazioni, ma compiere un'analisi strutturale del mito considerandone le diverse declinazioni in una prospettiva sincronica. Una volta mostrato che, da un certo momento in avanti, l'artista che seppe commuovere gli dèi olimpici e vide esaudito da loro il proprio desiderio d'amore diventa suo malgrado protagonista di vicende comiche, nelle quali sarà l'oggetto principale delle beffe, si passerà a un punto di vista diacronico per mostrare che il *Pygmalion* di George Bernard Shaw rappresenta nella maniera più caratteristica e problematica il passaggio dal mito all'antimito.

Parole chiave
Mito, dispositivo cognitivo, somiglianze di famiglia, sublimazione, Pigmalione

Contatti
darwine@libero.it

1. Gli «amori incredibili» e il mito di Pigmalione: versioni patologiche e versioni estetiche

Come ricorda Giampiero Rosati, prima di Ovidio non ci sono tracce della storia di Pigmalione, ciononostante sono numerosi i racconti di «amori incredibili» che vedono coinvolti un uomo e una statua.[1] Procederemo dunque distinguendo all'interno di un insieme di narrazioni affini gli elementi che costituiscono somiglianze strutturali da quelli che rappresentano somiglianze accidentali, non pertinenti all'individuazione della struttura del mito.

Anzitutto è necessario valutare l'instabilità del mito come forma narrativa specifica e la sua possibilità di 'migrazione' tra i generi.[2] A questo proposito riporto alcune conside-

[1] «Amori incredibili» è il titolo scelto da Maurizio Bettini per il capitolo che viene dedicato all'analisi del mito di Pigmalione e che si apre con una rassegna di autori antichi che hanno tramandato storie di uomini invaghiti di statue, fino ad arrivare alla *Gradiva* di Jensen. Cfr. Bettini 72-83.
[2] Che l'esistenza del mito si declini nelle sue diverse versioni e che la sua identità sia dinamica e polisemica è sostenuto da Claude Lévi-Strauss in *La struttura dei miti* (1955), ora in *Antropologia strutturale*, p. 243. Per la discussione del modello narratologico nell'analisi del mito e per la sua correzione e integra-

razioni di Emilio Pianezzola, che riprende le tesi di Northrop Frye sulla duttilità del materiale mitologico:

> Anche tradotto in forma letteraria il mito mantiene il suo carattere originario di *mythos*, parola per eccellenza, narrazione di un'esperienza essenzialmente archetipica, di un evento esemplare. Il mito […] partecipa dunque della natura della narrativa, collocandosi nell'ambito di vari generi letterari e a diversi livelli stilistici. Tuttavia il racconto mitico manca – si potrebbe dire – di stabilità come forma narrativa specifica, in quanto esso tende, proprio per il suo originario carattere esemplare, a spostarsi dal piano della narratività a quello della contemplazione e della paradigmaticità. […] Lo stesso mito può mutare infatti funzione e struttura e utilizzato in un diverso genere letterario. (43-44; 53)

Questa duttilità è chiaramente visibile nei protagonisti delle vicende mitiche: «Narciso, Pigmalione. Non più ormai personaggi ovidiani del mito ma piuttosto simboli presenti nell'immaginario e nel linguaggio comune. Spesso, anche nell'ambito letterario, solo nomi evocativi» (Pianezzola 188). Per quanto riguarda lo «schema» del mito, Pianezzola riprende l'impostazione di D'Arco Silvio Avalle: «Ogni mito può, fissandosi nella tradizione letteraria con un suo "schema compositivo" o "pattern", diventare "motivo" e trovare quindi collocazione "nell'universo dei segni culturali di applicazione letteraria", che è soggetto alla "semiologia della letteratura"» (Avalle 20, cit. in Pianezzola 57).

Nel caso specifico di Pigmalione, l'individuazione degli elementi essenziali del mito è quell'operazione che consentirebbe di chiamare «Pigmalione» anche altri soggetti (umani o personaggi di finzione) la cui esperienza metta in scena il medesimo meccanismo di quella che coinvolge il protagonista «archetipico». Tale risultato sembra già raggiunto in maniera spontanea e intuitiva ogni qualvolta nei mondi possibili letterari e dell'esperienza quotidiana, si ricorre alla figura dell'antonomasia – distruttrice in questo senso dell'ipotesi avanzata da Saul A. Kripke del nome proprio come designatore rigido – per spiegare con efficacia e concisione la «malattia che caratterizza gli amanti paradossali» (Bettini 82). Si tratta qui di dare fondamento teorico a quanto già svelato dall'intuizione linguistica, confrontando i miti e definendo i tratti del pigmalionismo.

Alcune tra le numerose narrazioni antiche che riguardano amanti perversi invaghiti di statue sono ricordate da Rosati nel paragrafo «Le linee del mito» (54-58). Egli si sofferma in particolare su quelle tramandate dai padri della chiesa Clemente di Alessandria (150-211 d.C.) e Arnobio di Cirene (ca. 300 d.C.), che rimandano come fonte a Filostefano (III sec. a.C.). L'obiettivo di entrambi è quello di scongiurare presso i fedeli cristiani l'eresia dell'idolatria discutendo alcune questioni come l'effettiva presenza delle divinità nelle statue ad esse dedicate o del loro compiacimento nei riguardi delle proprie raffigurazioni. Bettini ricorda che anche Plinio (*Naturalis historia*, 36, 12 ss.) e Valerio Massimo (*Facta e dicta memorabilia*, 8, ii ext. 4) tramandano storie simili. Il filologo riporta poi alcune versioni grottesche e orribili, come quelle narrate da Eliano, da Ateneo (che fa riferimento al medesimo episodio presente nelle commedie di Alessi e Filemone) e da Aristeneto. Tutte hanno come protagonista un uomo, spesso giovane e di buona famiglia, che si invaghisce a tal punto di una statua da dimenticarne la sacralità e la natura inanimata e che

zione per mezzo di una teoria dell'identità relazionale e modale del soggetto rimando a Giovanni Bottiroli, «Il mito di Don Giovanni» in *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*: 35-67.

inevitabilmente, a seguito della tentata congiunzione con essa, vede punita la propria trasgressione con la morte.[3]

È opportuno distinguere subito le *versioni* del mito che chiameremo *patologiche* (inferiori), ovvero le storie 'bizzarre', ricollegabili al tabù dell'incesto o alla pratica della prostituzione sacra,[4] da quelle non patologiche, le *versioni estetiche*, come quella di Ovidio. Queste ultime verranno considerate come le versioni 'superiori' del mito. Le prime sono imperniante su un *dispositivo etico* e presentate nelle vesti di veri e propri miti di proibizione: tali racconti non avrebbero altra pretesa oltre a quella di stigmatizzare amori perversi verso statue e simulacri.[5] È da queste leggende, anche grottesche, ma sempre dal finale tragico, che Ovidio ha attinto il materiale per la propria versione del mito. A conferire superiorità e dignità letteraria a quest'ultima è tuttavia la prevalenza di un *dispositivo cognitivo* che nei racconti precedenti manca. Alcune differenze sono già state rilevate, anche se in maniera un po' epidermica; ad esempio Rosati osserva:

> In Ovidio la storia perde del tutto i suoi tratti di saga cultuale: scompare il motivo dell'unione sessuale di un uomo con la statua, e la statua non raffigura la dea Venere bensì un'ideale immagine di donna. Venere compare più tardi ma solo come patrona benevola che esaudisce i desideri segreti del pio Pigmalione, e l'amore di un uomo per un *simulacrum* perde i suoi caratteri più scabrosi in virtù della perfezione fisica e insieme morale di questo, della sua natura 'ideale'. (56-57)

Il mito di Pigmalione come narrato da Ovidio ha la peculiarità di spostare il centro di gravità della vicenda dalla passione perversa a quella che in termini lacaniani possiamo definire un processo di *sublimazione*, inteso come il porre una barriera al Reale della Cosa tramite il lavoro artistico e la contemplazione del bello.[6] La sostanza del mito nella sua versione superiore non rimane pertanto confinata nella sola dimensione erotica; ma, pur

[3] «C'è il rischio che l'uomo voglia costringere con le immagini legami di una natura assolutamente inaccettabile: e che il referente di queste figure – spesso di tratta addirittura di una divinità – si trovi esposto a ciò da cui non può difendersi. Le immagini sono creature affidate all'uomo, poste sotto la sua *fides* o la sua tutela. Non è lecito rompere questa *fides* e approfittarsi della debolezza di chi, come l'immagine, dipende totalmente da coloro che la creano e da coloro che le stanno intorno» (Bettini 84).

[4] Vista l'origine fenicia e non greca del nome di Pigmalione, James Georfe Frazer vede dietro la sua storia una leggenda cultuale cipriota relativa all'usanza della prostituzione sacra, fenomeno notoriamente diffuso a Cipro, in Asia Minore e in Siria, ma che risultava particolarmente scandaloso per la cultura greca d'età ellenistica. In questo senso, la storia di Pigmalione costituirebbe l'*aition* destinato a spiegare, quasi a razionalizzare, tale pratica (Rosati 56). «Scandalosa e quasi feticistica passione; lo dicevan soprattutto i cristiani rammentando la forma più arcaica del mito che Ovidio espurga con gusto geniale» (Fornaro 123).

[5] Rinviene nel mito esclusivamente un dispositivo etico anche Piero Bernardini Marzolla: «La metamorfosi di per se stessa è un fenomeno ambiguo: evento tragico e distruttivo, ha anche un lato che è affermazione di vita: a volte è premio, a volte rimedio, quasi sempre è punizione» (XXV). Per l'analisi del mito come formazione di conflitto, luogo di tensione tra un dispositivo etico e un dispositivo di conoscenza, ho preso a modello l'interpretazione del mito di Narciso proposta nell'articolo di Giovanni Bottiroli «Dalle somiglianze alle differenze di famiglia».

[6] «Il culto del Bello può funzionare come una sorta di amuleto per scongiurare lo spettro del reale, per difendere l'uomo dall'incontro con il non senso del reale, con il suo volto più terrificante» (Recalcati 81).

aprendosi alla dimensione estetica, non la cancella.[7] Rosati, in un primo momento, riconosce la compresenza dei due motivi, erotico ed estetico:

> Ma la maggiore novità della versione di Ovidio è che il suo Pigmalione non è un re, né un uomo qualunque che ama una qualunque statua, bensì un artista, uno scultore che plasma lui stesso una statua di donna di ideale bellezza di cui poi si innamora. […] Dalla sfera sacrale Ovidio trasferisce quindi la vicenda in quella umana e più propriamente artistica. Così come appare in Ovidio la storia di Pigmalione è organizzata attorno a due motivi: da un lato quello, tradizionale in questa saga, dell'amore per la statua; dall'altro quello (molto comune nell'estetica antica) dell'opera d'arte che nella sua perfezione può arrivare a fungere da sostituto della realtà. (56-57)

In seguito, però, sulla scia di Hermann Fränkel, che ha definito l'episodio uno dei più fini apologhi della meraviglia dell'immaginazione creativa (Rosati 62), attribuisce all'elemento estetico la preminenza. Il filologo precisa che il mito ritrova il proprio «senso autentico» – come illustrazione della potenza illusionistica dell'arte – esclusivamente nella dimensione estetica, mentre l'aspetto erotico sarebbe un semplice retaggio delle antiche narrazioni di perversione:

> Non è quindi l'amore il motivo più importante della storia in Ovidio (è solo il retaggio del mito di perversione erotica); il suo senso autentico mi pare quello racchiuso nell'emistichio, diventato celebre come principio di un'estetica, *ars adeo latet arte sua* (v. 252): è insomma un'illustrazione della potenza illusionistica dell'arte. […] L'affinità più evidente [sorta dall'accostamento proposto dei miti di Narciso e di Pigmalione] è già emersa nelle pagine precedenti, e consiste nella somiglianza di fondo delle due situazioni mitiche: il rapporto con un 'altro', illusorio e presunto reale nel caso di Narciso, illusorio (ma consapevolmente) e poi di fatto conquistato alla realtà in Pigmalione. È insomma nel segno dell'opposizione illusione/realtà che le due storie trovano le analogie più significative, appunto perché in Ovidio non è l'elemento erotico vero e proprio che caratterizza la vicenda di Narciso e nemmeno quella di Pigmalione. (Rosati 64-65)

La negazione del nucleo erotico del mito potrebbe essere smentita osservando che Ovidio dedica la maggioranza dei versi che compongono l'episodio di Pigmalione alle tenerezze dell'uomo nei confronti della statua (vv. 254-9; 266-9; 280-92), mentre generalmente nelle *Metamorfosi* il poeta non si dilunga troppo nella descrizione di scene d'amore. Una tale deviazione non può che evidenziare l'aspetto erotico della vicenda, permettendo anche di percepire meglio sia l'assurdità della situazione, sia la condizione psicologica del protagonista.

Al contrario, rivendicano con decisione il valore primario della possibilità di un'esperienza erotica (di un investimento libidico) rispetto a un'opera d'arte, considerandolo il nucleo del mito di Pigmalione, sia alcuni storici dell'arte ed estetologi (Georges Didi-Huberman, Victor I. Stoichita, Jean Starobinski, Herman Parret), sia critici di formazione psicoanalitica (Mancini, Magherini, Ferrante). Tra i commentatori delle *Metamor-*

[7] «Pigmalione quindi esemplificherebbe la follia di un artista abbastanza sciocco da confondere i confini fra arte e vita e da innamorarsi così della sua stessa opera. Grazie all'aiuto tempestivo di Venere, Ovidio lascia aperta la questione se questo amore sia un'infatuazione patologica (come sembra essere stato nella versione greca del mito) o un commento alla visione artistica, dal momento che l'artista è così profondamente coinvolto nella sua opera da avere il potere di trasformare i suoi desideri in immagini del bello» (Segal XXX).

fosi, particolarmente attenti al legame tra i temi dell'eros, della creazione e della trasformazione in rapporto allo stile ovidiano sono Segal e Bernardini Marzolla:

> Su tutti gli impulsi e le passioni, nelle Metamorfosi, predomina di gran lunga, per frequenza e importanza, l'amore. Questo amore sboccia in modo elementare: è sempre legato alla concupiscenza carnale […] è tutto un vedere e concupire, dove il rapporto tra vista di un bel corpo e cupidigia è fisso, automatico. […] La calda sensualità che spira nelle *Metamorfosi* ha come sua struttura portante non tanto il linguaggio (che è di una castità estrema), e neppure in fondo la scabrosità delle vicende in sé, quanto questa generale onnipresente «atmosfera» di concupiscenza fisica, di impazienza di soddisfare la sperata *voluptas* […]. Il fattore visivo – sempre tanto importante in Ovidio – è qui così fondamentale, che spesso il «vedere» diventa contemplazione, compiacimento di scrutare i dettagli di un bel corpo: in breve, porta all'estetismo aperto. Chi rimane colpito alla vista di un altro essere, si sofferma a osservare la «forma» che gli sta dinanzi, e in certi casi l'estasi estetistica provoca come un blocco. (Bernardini Marzolla XXX-XXXI)

Bisogna ipotizzare dunque che la negazione dell'eros nell'episodio di Pigmalione, da parte di alcuni studiosi, derivi da una concezione ristretta al comportamento esplicitamente sessuale; ma Eros si manifesta in molte forme. E questa è anche la tesi di Freud enunciata in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*.[8] La sublimazione, come vedremo, è una trasformazione, e non una negazione di Eros.

2. Differenze di famiglia – astrazione socratica e astrazione saussuriana – dispositivo etico e dispositivo epistemologico – fattuale e semantico – analisi della polisemia

Abbiamo enunciato un primo criterio per distinguere versioni inferiori e superiori del mito, e cioè la dominanza di un erotismo perverso, da un lato, la sublimazione e la dominanza della dimensione estetica, dall'altro. Cercheremo adesso di rafforzare i motivi di questa distinzione.

L'operazione che può consentire di compiere un'efficace discriminazione tra le versioni superiori e quelle inferiori del mito e di far emergere la natura di quest'ultimo come formazione di conflitto tra etico e cognitivo è il ricorso a un metodo di confronto delle varianti degli amori impossibili per una statua, che non si accontenti di registrare le costanti meramente fattuali, ma che al contrario miri a individuare le somiglianze semantiche, intese come coerenze strutturali divergenti o «differenze di famiglia».[9]

Il concetto wittgensteiniano di «somiglianze di famiglia» (46-48) ci introduce a una strategia metodologica che permette di osservare 'parentele' tra elementi che possono sembrare poco affini se vengono invece analizzati secondo il metodo di concettualizzazione convenzionale, l'astrazione socratica. Questa, tesa all'individuazione dei tratti co-

[8] Freud non ha elaborato una teoria sistematica dell'amore, ma se ne può ricostruire una considerando i suoi lavori sul narcisismo (1914) e sull'identificazione (1921). Rimando in particolare ai capp. dal 5 al 12 di *Psicologia delle masse e analisi dell'io*.
[9] Il concetto di somiglianze di famiglia proposto da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* e la sua utilità nella categorizzazione sono discussi da Bottiroli in *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi* (97) e nell'articolo *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia*.

muni, induce a trascurare le differenze a vantaggio delle somiglianze e, dal punto di vista dell'analisi del significato, ne produce una sorta di 'rarefazione'.

L'individuazione di somiglianze non è tuttavia sufficiente nell'analisi delle diverse versioni del mito: il problema delle somiglianze in questo caso specifico è estremamente complesso e si scontra con quello dell'identità del personaggio, che non possiamo ridurre a un fascio di proprietà. La teoria delle somiglianze di famiglia sembra inadeguata qualora sia necessario differenziare individui sulla base delle proprietà funzionali, ancor più nel caso degli esistenziali. La svolta in direzione delle «differenze di famiglia» consente di far emergere costanti e di creare paragoni non fondati su generalizzazioni e di valutare, così, la specificità semantica del personaggio e del testo senza comprometterne la ricchezza ma, anzi, assicurando vantaggi cognitivi.

Per procedere verso un'articolazione del testo e del senso che consenta la ricostruzione della struttura del mito di Pigmalione, dobbiamo abbandonare la ricerca dell'elemento comune e costante tra le variabili, tipico dell'astrazione socratica, a favore dell'«astrazione saussuriana» (Bottiroli *Teoria* 144).

In altre parole, per studiare la complessità di una forma come quella del mito, caratterizzata per la propria stessa natura da somiglianze che vediamo emergere e sparire, è necessario ricorrere a un diverso tipo di rappresentazione dei concetti che sia capace di privilegiare – e comunque di non annullare – le differenze anziché le somiglianze. Questa operazione si accompagna alla costruzione di un *sistema* i cui elementi siano identificati dalle loro reciproche relazioni oppositivo-differenziali. È precisamente in questo che consiste l'astrazione saussuriana:

> In tutti questi casi scopriamo, dunque, non idee date preliminarmente, ma valori promananti dal sistema. Quando si dice che essi corrispondono a dei concetti, si sottinten-de che questi sono puramente differenziali, definiti non positivamente mediante il loro contenuto, ma negativamente, mediante il loro rapporto con gli altri termini del sistema. La loro più esatta caratteristica è di essere ciò che gli altri non sono. [...] Se la parte concettuale del valore è costituita unicamente da rapporti e differenze con gli altri termini della lingua, si può dire altrettanto della sua parte materiale. [...] Mai un frammento di lingua potrà essere fondato, in ultima analisi, su alcunché di diverso dalla sua non-coincidenza col resto. Arbitrario e differenziale sono due qualità correlative. (Saussure 142-143)

Certamente ci sono somiglianze che accomunano la vicenda di Pigmalione con le storie 'bizzarre' degli amanti perversi di statue, ma queste, come si è visto, agiscono solamente a livello del *contenuto fattuale*. L'origine cipriota dei protagonisti, per esempio, non riveste una funzione per lo svolgimento della vicenda che si possa considerare tanto importante quanto la circostanza rappresentata dall'esclusiva ricorrenza di uomini tra gli amanti di statue.

Inoltre, porre l'accento sul motivo dell'opposizione tra illusione e realtà in relazione alla bellezza ha indotto i critici a paragonare il personaggio di Pigmalione a quello di Narciso. Ritengo tuttavia che enfatizzare una tale somiglianza faccia perdere di vista la specificità della vicenda di Pigmalione, che è un mito d'artista, e, più precisa-mente, un mito di sublimazione. Bisogna valutare con più attenzione le differenze, perché vanno a determinare aspetti essenziali, come l'identità del protagonista e i meccanismi del desiderio. Questi aspetti sono trattati troppo rapidamente dagli specialisti delle letterature classiche.

Propongo un confronto con l'interpretazione del mito offerta da Maurizio Bettini, poiché questa sembra invece esemplificare un tentativo di costruire la struttura del mito

di Pigmalione ottenuta operando per mezzo dell'astrazione socratica. Questa impostazione resta invariata anche nel riferimento ai formalisti russi, il che non sorprende in quanto i formalisti, e Propp in particolare, pur ispirandosi a Saussure, presentano delle esitazioni tra l'approccio tradizionale e quello che diventerà, a distanza di alcuni decenni, un approccio coerentemente strutturale. Ma la riserva maggiore nei confronti di Bettini riguarda la mancata distinzione tra versioni superiori e inferiori del mito, che va collegata anche alla questione di come si analizzi il significato di un testo. I problemi sono molti, dunque cerco di procedere con ordine.

Che ci sia una solidarietà tra ricerca degli elementi comuni (astrazione socratica) e *concezione veicolare del senso*, è dimostrato da questo passo:

> Torniamo per un attimo al racconto, e ai suoi insegnamenti. Se c'è un punto da cui partire, per comprendere il «significato» di una storia, esso non può essere che la sua fine: le azioni prendono senso dalle loro conseguenze. In questo caso l'esperienza di lettura trova conforto in quella regola che già Propp (associando rigore a buon senso) raccomandava di applicare tutte le volte che la natura specifica di una funzione narrativa risultasse più incerta. Dunque è prima di tutto al finale di questi amori incredibili che dobbiamo rivolgerci per avere una possibile spiegazione. (Bettini 82)

Bettini analizza dunque il mito di Pigmalione, un mito complesso, incentrato sul desiderio e su un particolare destino della pulsione, la sublimazione, che lega il problema della ricerca estetica della forma a quello dell'eros, partendo dall'esito dei racconti popolari di amanti perversi trasmessi da Posidippo e da Luciano. Questi vedono protagonisti rispettivamente Alceta di Rodi e un giovane che diviene 'sacerdote' di un culto perverso per una statua: essi narrano che un giovane di Cnido di famiglia non ignobile, invaghitosi della statua di Prassitele raffigurante Afrodite nuda, una volta soddisfatta la sua passione, si diede la morte lanciandosi da un dirupo o gettandosi nelle onde del mare.

A causa dell'analogia tra le punizioni – che in questo caso rappresentano il finale della vicenda – Bettini ipotizza che l'amore per le immagini dovesse essere equiparato all'incesto e che una passione simile fosse permessa soltanto a coloro che si trovavano al di sopra della legge. Egli spiega così l'inclinazione (se non addirittura la predilezione) verso amori incestuosi da parte di re, tiranni e imperatori, poiché proprio per mezzo di tali passioni essi avrebbero affermato il proprio stato di eccezionalità (83). Il filologo riesce in questo modo a dimostrare una possibile origine di uno degli aspetti che più turba nell'amore folle per una statua, ma, non disponendo di strumenti che gli consentono di distinguere le versioni superiori da quelle inferiori, l'obiettivo di definire la specificità del mito e la singolarità del personaggio di Pigmalione è mancato. In effetti, porre Pigmalione al medesimo livello degli amanti perversi di statue del folklore implica il disconoscimento del sottile *dispositivo epistemologico* che informa il mito ovidiano e che ne determina la letterarietà, a favore del più elementare dispositivo etico, che procede secondo lo schema «colpa-punizione».

Nel proporre un 'identikit' di Pigmalione, Bettini ricorre a una serie di somiglianze che sembrano poco pertinenti con il profilo psicologico del protagonista della vicenda ovidiana, la cui storia sembra invece invitare a sperare nella possibilità che anche un amore 'folle' possa avere un esito felice:

> Tiranno senza leggi, ovvero giovane destinato a gettarsi giù da una rupe come un incestuoso, ovvero amante della sorella, ovvero sconvolto da amori 'animaleschi', l'amante di

> immagini è una sorta di Edipo artistico e raffinato, che con orrore la cultura allontana da sé come un pharmakós. (83)

Ciò conferma l'impressione che la sua analisi si fermi bruscamente e troppo presto, che non si giunga a una chiarificazione del concetto di «pigmalionismo», ma si ripeta la tesi che vedrebbe nella vittoria dell'illusione sulla realtà la malattia di Pigmalione.[10]

Nella lettura di Bettini, il mito di Pigmalione – mito che stupisce i lettori per l'insolita benignità che gli dèi manifestano nei confronti di un mortale, di colui che poche pagine prima il filologo aveva definito «pazzo geniale e simpatico» – torna pertanto ad essere equiparato e ridotto a un mito negativo di proibizione al pari di quelle narrazioni antiche, patologiche e grottesche, di amori impossibili per le statue che abbiamo definite le «versioni inferiori» del mito:

> Il senso di estraneità, e di lontananza, che l'amante paradossale comunica tramite la forma dei racconti che lo riguardano, corrisponde a quello espresso da qualsiasi paradigma negativo: la sua storia – quella degli amori incredibili – costituisce un vero e proprio mito di proibizione. (83-84)

Se consideriamo questo caso sotto il profilo dell'*analisi semantica*, possiamo notare che per poter affrontare adeguatamente la singolarità del testo i problemi di concettualizzazione (astrazione socratica o astrazione saussuriana) non possono essere valutati disgiuntamente dalle questioni che riguardano l'analisi della sua *polisemia*, come la costruzione di *modelli di rarefazione e di articolazione*.

Oltre alla generalizzazione (secondo il metodo socratico, induttivo) che muove da un'analogia non strutturale e oltre alla mancanza di una gerarchizzazione delle versioni e all'interpretazione 'meccanica' della regola proppiana, a pregiudicare il lavoro di definizione del pigmalionismo di Bettini è una particolare interpretazione delle funzioni proppiane. Esse equivalgono «all'operato di un personaggio (le sue azioni) determinato dal punto di vista del loro significato per lo svolgimento della vicenda», ma questo significato, come abbiamo visto, non è da intendere esclusivamente come «esito fattuale» degli eventi, perché il rischio è, generalizzando, di perdere di vista la complessità del personaggio (o del testo):

> Occorre ricordare che l'elaborazione dei concetti non avviene unicamente lungo la via della rarefazione e dell'astrazione, e comunque dei procedimenti tassonomici e induttivi; e neanche soltanto ad opera dei procedimenti deduttivi. Queste vie più sicure e rigide non coprono l'intero ambito dell'elaborazione concettuale della polisemia. (Bottiroli *Differenze di famiglia* 186)

Per afferrare le potenzialità cognitive offerte dalla polisemia, è necessario quindi procedere nel confronto tra le versioni del mito affrontando la loro dimensione semantica, che consiste primariamente nell'attenta comprensione degli artefatti (in particolare nella

[10] Del medesimo avviso sono anche Gianpieto Rosati e Charles Segal: «L'episodio di Pigmalione presenta un esempio più riuscito del potere potenzialmente trasgressivo dell'arte nel copiare la natura […] il miracolo di una verosimiglianza artistica così perfetta da confondere i confini fra illusione e realtà» (Segal XXXII e XXIX).

loro organizzazione figurale e retorica) e nell'analisi dell'identità dei personaggi con strumenti appropriati alla loro complessità.

3. Il desiderio, le pulsioni, i loro destini – la sublimazione da Freud a Lacan e la sublimazione 'rovinata'

I difetti degli specialisti, anche di studiosi di indiscusso valore, vanno in larga misura ricondotti alla mancanza di una teoria del personaggio e di un concetto di identità sufficientemente elaborato: alcuni concetti psicoanalitici rappresentano, a nostro avviso, gli strumenti teorici necessari e più adatti per affrontare il mito di Pigmalione come mito di sublimazione.

Prima di descrivere il processo della sublimazione introdurremo i concetti di desiderio, di libido e le possibilità di trasformazione.

Per la riflessione filosofica, il *desiderio* è uno dei concetti più importanti; nonostante ciò esso è stato a lungo 'emarginato'. Solo nella seconda metà del XX secolo, specialmente nella cultura francese, esso viene a rivestire un ruolo centrale (si pensi ai lavori di René Girard, George Bataille, Gilles Deleuze).

Le riflessioni di Freud sul desiderio si accompagnano coerentemente alla sua teoria del soggetto: rispetto alla concezione tradizionale del desiderio – che prevede un soggetto indiviso che desidera senza ambiguità né ambivalenze un oggetto indiviso – Freud propone un modello nel quale un soggetto diviso dall'alterità desidera in maniera ambivalente un oggetto, anch'esso diviso dall'alterità. Il desiderio (*Wunsch*) non riguarda quindi un oggetto empirico, che riempie le mancanze del soggetto, perché le divisioni di entrambi implicano un rapporto più complicato.

Il desiderio, come suggeriscono anche le teorie di Sartre e di Hegel, comporta necessariamente una relazione tra il soggetto desiderante e l'oggetto desiderato. La lettura in chiave esistenziale del conflitto tra le due autocoscienze nel rapporto di riconoscimento tra padrone e servo da parte di Kojève è alla base della formulazione lacaniana «il desiderio è il desiderio dell'altro»: il desiderio nella teoria lacaniana non è solo legato all'altro, ma l'essenza del desiderio risiede nel desiderare il desiderio dell'altro, cioè desiderare che l'altro mi desideri.

Altre novità della psicoanalisi rispetto alla teoria tradizionale del desiderio riguardano l'introduzione del concetto di *pulsione* (*Trieb*) e l'attenzione all'*aspetto quantitativo* delle passioni (il «punto di vista economico» nella terminologia freudiana), mentre la filosofia si era fino ad allora preoccupata soprattutto della qualità delle passioni.

Freud enuncia la propria teoria delle pulsioni nel saggio del 1915 *Pulsioni e loro destini* che si trova nella *Metapsicologia*. Nelle prime pagine egli descrive la pulsione come un concetto limite tra somatico e psichico, cioè che affonda nel somatico, ma non è riducibile completamente a un concetto biologico. La pulsione presenta una certa quantità di energia, per cui essa è descrivibile come l'energia del desiderio, e si esprime attraverso un suo rappresentante (un'immagine) nella psiche. Freud procede a partire da osservazioni cliniche e distingue la pulsione sessuale, erotica (la libido, che può soddisfarsi autoeroticamente) dalle pulsioni dell'Io o autoconservative (meno elastiche di quelle sessuali, perché sono legate al mondo esterno e non possono soddisfarsi in modo autonomo, come la fame, la sete, il sonno...).

L'aspetto che ci interessa maggiormente per l'analisi del mito di Pigmalione è la questione dei *diversi destini delle pulsioni*. Sempre nel saggio del 1915, Freud spiega che la pulsione è una forza imperiosa di fronte alla quale non esistono strategie di fuga e che esige

il proprio soddisfacimento. Non è possibile ignorare la pulsione, perché questa, a differenza dello stimolo che appartiene al mondo esterno e che si può quindi evitare, appartiene al soggetto, al suo mondo interno, tanto che il soggetto stesso è questa eccitazione interna. Per quanto imperiosa, la pulsione è tuttavia essenzialmente plastica: se fosse rigida avrebbe sempre lo stesso oggetto e non cambierebbe meta. La quantità di eccitazione interna serbata nella psiche produce un'eccedenza ingovernabile; questo significa che la pulsione si ripresenta e che queste sue ricomparse costringono il soggetto verso 'sentieri tortuosi': le pulsioni hanno la forza di spingere il soggetto oltre se stesso, di trasformarsi e di migliorarsi. Tuttavia, Freud torna sulla teoria delle pulsioni e rivede le proprie ipotesi nel 1920: nel saggio *Al di là del principio di piacere* alle *pulsioni di vita* (le pulsioni dell'Io e le pulsioni sessuali) egli contrappone la *pulsione di morte,* che funziona come una spinta regressiva; alla forza di Eros, che unisce e fonde, si oppone la spinta disgregatrice di Thanatos.

Freud analizza la pulsione chiarendo che non si tratta di un concetto atomico, ma che essa consiste nella somma di quattro fattori:

- la fonte, il luogo dal quale la pulsione ha origine (e che può essere più o meno facile da localizzare);

- la spinta, la forza motoria, lo slancio del soggetto verso l'oggetto, l'energia che punta verso l'oggetto del desiderio;

- l'oggetto, ciò in relazione a cui, o mediante il quale, la pulsione può raggiungere la sua meta. È questo l'elemento più variabile della pulsione, tanto che può essere sostituito. In relazione all'oggetto si può parlare di *regressione* e *fissazione* della pulsione (quando la pulsione appare vincolata sempre al medesimo oggetto), nella quale si osserva un conflitto tra fissazione e mobilità/flessibilità: il soggetto tende a ripetere un'esperienza che ha trovato piacevole nonostante ci siano altre possibilità di piacere; malgrado la sua plasticità, la pulsione tende a fissarsi e pertanto i soggetti (i loro comportamenti, le loro scelte) appaiono come tendenzialmente ripetitivi;

- la meta o il destino, il soddisfacimento che può essere raggiunto soltanto sopprimendo la stimolazione. Esistono mete dirette, ma sono anche possibili soddisfacimenti indiretti e non-soddisfacimenti, quando la meta è negata.

La definizione di *sublimazione* come *processo inibito alla meta*, intendendo per meta una meta sessuale, mostra chiaramente che essa è una delle possibili forme di soddisfacimento indiretto. Per quanto sembri porsi sotto il segno della rinuncia e del sacrificio, tuttavia la sublimazione, in un certo numero di casi, dà piaceri intensi, specialmente se legata all'attività creativa.

Alla fine del saggio del 1915 Freud elenca i destini possibili delle pulsioni:

1. il soddisfacimento diretto;
2. la rimozione;
3. la sublimazione;
4. la trasformazione nel contrario;
5. il volgersi sulla persona stessa del soggetto.

Il concetto di sublimazione (*Sublimierung*), che per Freud è alla base dell'attività artistica, ha origine fisica (indica il passaggio di una sostanza dallo stato solido a quello gassoso) ed è in virtù di questa 'smaterializzazione' che egli lo introduce per descrivere la possibilità della pulsione sessuale di soddisfarsi non sessualmente, ma per una via culturale, sociale, linguistica.

La sublimazione è una possibilità della pulsione che ne implica una *soddisfazione senza rimozione*, perché, nonostante la pulsione subisca un'inibizione alla meta, essa non viene

separata dall'Io: la soddisfazione così raggiunta non è né minore, né depotenziata rispetto a quella sessuale («altra soddisfazione» dirà Lacan, per distinguerla da quella sessuale). Inoltre, in quanto i prodotti della sublimazione possiedono un 'valore', tale processo è legato da Freud primariamente a una questione etica.

È la caratteristica *plasticità* della pulsione, che le permette di prestarsi ai modellamenti e alle trasformazioni più vari e plurali, che implica la possibilità di un soddisfacimento della pulsione parzialmente libera dalla quota fissata (ogni pulsione esige infatti una quota di soddisfacimento legata a una zona erogena specifica, a seconda di quale zona la attivi).[11]

Il mistero della sublimazione come fondamento della capacità di creazione artistica risiede nei modi in cui la pulsione può trasformarsi e dare origine a una soddisfazione altrettanto appagante, anche più elevata perché culturalmente riconosciuta e socialmente utile. La sublimazione pone perciò il problema di definire come si può dare una nuova forma alla forza della pulsione (sembra consistere in questo il 'miracolo della forma' che dà il titolo al lavoro di Massimo Recalcati), mettendo al contempo in luce la plasticità di questa.[12]

Egli prosegue ricordando che Freud presenta la sublimazione in *Introduzione al narcisismo* come un'«antidealizzazione» (non come una copertura dell'essere pulsionale quindi, ma come una possibilità inedita della pulsione) e che la dimensione più propria dell'idealizzazione resta quella narcisistico-identificatoria (*Narcisismo* 464). Inoltre, l'idealizzazione – che è una versione dell'identificazione – ha a che fare con l'oggetto della pulsione, mentre la sublimazione non è un'identificazione e riguarda la meta della pulsione.

La rimozione consiste nell'allontanamento dei moti pulsionali, delle rappresentazioni e dei desideri che risultano inconciliabili con la coscienza del soggetto (si intende qui per «coscienza» la rappresentazione immaginaria che il soggetto ha di sé), e che pure gli appartengono.

La rimozione è il processo 'difensivo' che costituisce l'inconscio (c'è inconscio perché c'è rimozione), inoltre, tutto ciò che viene rimosso (ciò che la coscienza separa da se stessa) non è annullato, abolito o soppresso, ma tende a ritornare. In questo senso, essa implica sempre il ritorno del rimosso: ciò che la rimozione respinge fuori dalla sfera del dominio dell'Io tende a ripresentarsi all'Io sconcertandolo, spaventandolo, spiazzandolo, e lo fa attraverso le diverse formazioni dell'inconscio, come il sogno, il lapsus, i sintomi, gli atti mancati, i motti di spirito.

Come ricorda Recalcati enunciando quella che denomina «la seconda tesi di Freud riguardo alla sublimazione»: «Se le pulsioni sessuali rimosse determinano la produzione di sintomi che alterano le funzioni non sessuali, la sublimazione compie il percorso opposto: in essa le pulsioni sessuali si dirigono verso mete non sessuali» (17). Nella sublima-

[11] Si è precisato «parzialmente libera», poiché, a differenza di quanto sostenuto da Jung e dai suoi seguaci «spiritualisti», Freud afferma che la plasticità non annulla mai la pulsione, che esige sempre una quota di fissazione.

[12] Può essere utile ricordare schematicamente le cinque tesi per mezzo delle quali Recalcati ricapitola la teorizzazione freudiana della sublimazione: 1. La sublimazione è un prodotto del rapporto tra fissazione e plasticità della pulsione; 2. La sublimazione è disgiunta dalla rimozione; 3. La sublimazione è disgiunta dall'idealizzazione; 4. Il cambiamento di meta della pulsione impone l'idea della soddisfazione sublimatoria come sociale; 5. C'è un elemento di rinuncia che accompagna il destino sublimatorio della pulsione (Recalcati 14-20).

zione si assiste dunque alla *sostituzione* della meta della pulsione, non alla rimozione del rappresentante investito, e questo è il caso di Pigmalione. Soltanto in un secondo momento, quando lo scultore pretenderà di trattare la statua come se fosse una donna reale e farà di questa l'oggetto del suo desiderio (dirigerà la propria libido narcisistica verso una meta sessuale), egli idealizzerà la statua-donna, si identificherà narcisisticamente con lei, si innamorerà di lei, compromettendo così la sublimazione. Il concetto di «sublimazione rovinata» è stato coniato dallo psicoanalista Martin S. Bergmann, che spiega:

> Gli psicanalisti hanno scoperto che negli uomini lo stimolo creativo è in buona parte una sublimazione della loro invidia per la possibilità delle donne di generare figli. Quando questa invidia diventa troppo forte, l'artista può desiderare che la sua opera diventi viva, in questo caso la sublimazione può essere parzialmente o interamente rovinata. (68)

4. La teoria lacaniana dei registri – l'informe, la forma, il Bello

Per chiarire il ruolo svolto dall'Eros nella creazione artistica nel caso del mito di Pigmalione, ritengo utile un breve richiamo della teoria lacaniana dei registri, il cui in-treccio ne rappresenta l'aspetto fondamentale. In che senso l'intreccio dei registri sia essenziale è spiegato bene da Recalcati nel commentare il «lacanismo ontologico» (una sorta di approccio 'separativo' e 'dogmatico' ai registri):

> Per «lacanismo ontologico» intendo riferirmi a un uso della teoria dei registri di Lacan di tipo scolastico-tomistico che, anziché pensare alla complessità borromeica del loro intreccio, prevede una distribuzione essenzialistica e gerarchica dall'immaginario verso il reale passando per il simbolico. Dove l'immaginario verrebbe a coincidere con la parvenza ingannevole del narcisismo, il simbolico con la virtù normativa della Legge e il reale con una sorta di verità ultima, feticizzata, che paradossalmente affermerebbe il non senso di ogni verità, ma anche il non senso come «verità della verità» dalla quale il soggetto non cercherebbe di proteggersi, di trovare una distanza che consenta la vita, ma alla quale si immolerebbe sacrificalmente come se si trattasse di un nuovo dio. (81)

I registri sono prospettive e sistemi di riferimento, modi (con stili di pensiero) di guardare e di pensare. Lacan ne distingue tre: l'Immaginario, il Simbolico e il Reale.

L'Immaginario è il luogo nel quale da un iniziale corpo-in-frammenti (*corps morcelè*) conquistiamo, grazie alla nostra immagine allo specchio (o a chiunque assolva tale funzione: lo sguardo materno, oppure un altro bambino, un altro che ci è simile, indicato da Lacan con a), dei confini e una forma per il nostro primo embrione di Io. Tale registro è tuttavia anche un «luogo di conflitti tra l'informe e la forma, tra la frammentazione e l'unità, tra la duplicazione illimitata e l'unicità» (Bottiroli, *Lacan* 40), è il registro «dei doppi, degli scambi speculari, dell'impulso di alienazione», il regime confusivo per eccellenza (189).

Il *Simbolico* è il registro più importante nella relazione con gli altri registri, poiché rappresenta il regime della parola e del linguaggio (come istituzione sociale, linguistica e culturale) della Legge, del patto. Esso si presenta tuttavia come «formidabilmente intricato» a causa dei diversi regimi di pensiero che sono compresi al suo interno: non solo il regime separativo (le leggi storicamente determinate, rigide o semirigide), ma anche il distintivo (le regole strategiche, flessibili). L'accesso al Simbolico avviene nella maggioranza delle persone, eppure non è scontato: tale registro rappresenta l'Altro, indicato con A, un'alterità che trascende ogni singolo individuo.

Il *Reale* è la realtà (l'esistente e il possibile, simbolizzati, articolati e filtrati linguisticamente) meno il Simbolico, l'informe, ciò che sfugge al linguaggio e che si sottrae alla nominazione e alla significazione non solo per difetto ma anche per eccesso. Nel *Seminario VII* (1959-60) esso viene designato da Lacan come *das Ding*, la Cosa perduta, causa del desiderio proprio perché perduta (impossibile non perderla) e perché impossibile da ritrovare. L'alterità rappresentata da *das Ding* è la più radicale, quella parte di sé impossibile «che il soggetto porta con sé ogni volta che tenta di andare al di là di se stesso» (Bottiroli, *Lacan* 102).

Sempre in termini lacaniani, si può descrivere la creazione artistica come «un movimento che va dal Reale verso il Simbolico, che realizza una circoscrizione del Reale attraverso il Simbolico» (Recalcati 30) e, visto che la sublimazione artistica è un modo per presentificare simbolicamente la Cosa (evitando la sua forza distruttrice), è la *dialettica di assentificazione-presentificazione della Cosa* che orienta l'elevazione dell'oggetto alla dignità della Cosa. In questo senso, l'*arte* è *articolazione*, *organizzazione del vuoto* (dimensione extrasignificante ed extraimmaginaria), del Reale eccedente di *das Ding*, attraverso l'intreccio del Simbolico e dell'Immaginario con il Reale.

Il *Bello* è pertanto un velo necessario che ricopre *das Ding* (la Cosa, in quanto strutturalmente velata, unità velata, può apparire soltanto come rappresentata da qualcos'altro, come *Autre Chose*), che ce ne mantiene separati ma che al contempo ci accosta ad essa. Il *Bello* è forma (efficacia simbolico-immaginaria della forma), non nel senso della pura armonia formale o della rimozione del brutto del reale, ma è «un modo di sperimentare una distanza estetica dal reale della Cosa e, al tempo stesso, l'indice che rinvia all'al di là assoluto che la Cosa costituisce rispetto al campo dei sembianti sociali» (Recalcati 50). Il *Bello* in un'ottica freudiana e lacaniana non è e non può più essere separato dal caos, dal Reale, e la Cosa è precisamente ciò che segna il limite della rappresentazione: la forma non è più, definitivamente, l'antitesi meccanica dell'informe, ma questione di stili e di articolazioni (Bottiroli *Stile* 74). Recalcati ricorda infatti che «senza rapporto con il Reale della Cosa l'opera perderebbe di forza, si depotenzierebbe, mentre un'eccessiva prossimità con la Cosa finirebbe per distruggere ogni sentimento estetico» (Recalcati 49).

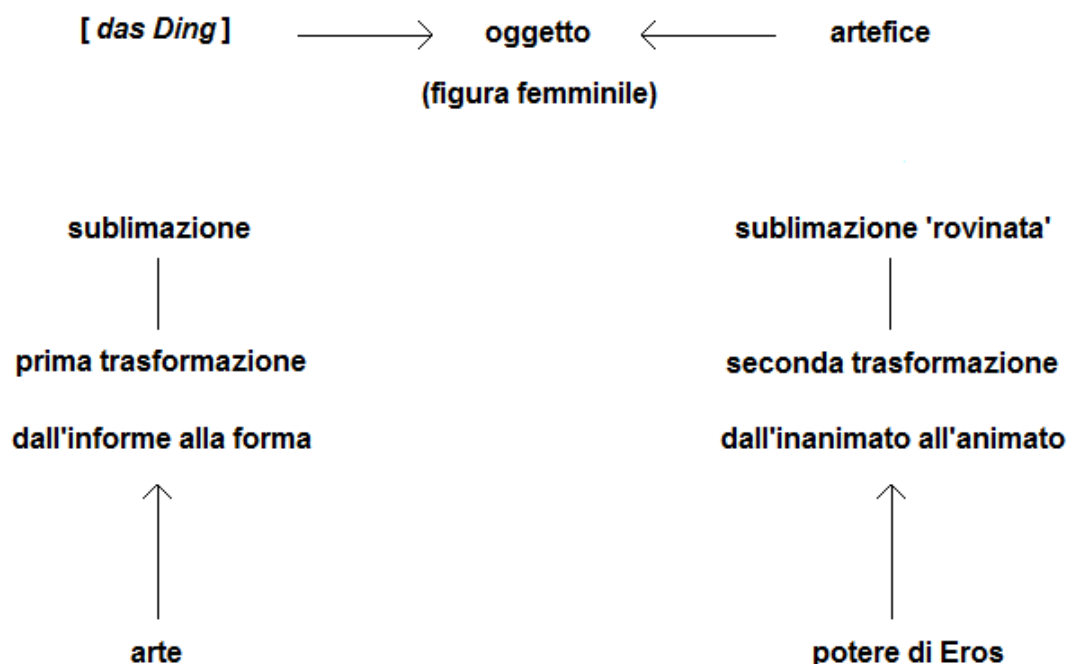
5. La struttura del mito di Pigmalione: le invarianti funzionali e semantiche, le coerenze strutturali divergenti – le versioni di Ovidio, Rousseau e Shaw a confronto

Nel mito di Pigmalione come presentato da Ovidio e rielaborato da Jean-Jacques Rousseau (1762) e da George Bernard Shaw (1913) si possono individuare alcune invarianti funzionali e semantiche: in tali versioni 'superiori' del mito esse sono declinate in modi diversi, conferendo così originalità a ognuna delle opere, ed è in virtù della loro *somiglianza funzionale e differenza sostanziale* che le abbiamo definite *coerenze strutturali divergenti*.

A un livello di massima astrazione, la struttura del mito di Pigmalione si presenta costituita da *tre attanti* e da *due processi di trasformazione* (o di metamorfosi: ma si potrebbe riservare il termine metamorfosi al passaggio da una forma a un'altra forma).

I tre attanti (o ruoli attanziali) sono l'artefice, l'oggetto e la Cosa. Essi non sono immediatamente visibili in tutte le versioni superiori: vengono attorializzati in maniera disgiunta e conforme alla struttura attanziale nella versione di Ovidio, dove *das Ding* si incarna peraltro in una molteplicità; nella versione di Shaw, invece, *das Ding* e l'oggetto confluiscono in un solo attore.

Quanto ai processi di trasformazione, il primo riguarda il passaggio da qualcosa di caotico (e comunque resistente al Simbolico, inteso come legge e come linguaggio) a una forma, dotata di straordinaria perfezione; il secondo riguarda il passaggio di questa forma da una condizione inanimata a una condizione animata, vivente, e quindi erotica. Parleremo di sublimazione per indicare la prima di queste trasformazioni, e di sublimazione 'rovinata' (o interrotta) per indicare la seconda.

Propongo questa visualizzazione:

La seconda trasformazione, dall'inanimato all'animato, prelude ai diversi esiti alla storia:

- ai Pigmalioni classici (in Ovidio e Rousseau) spetta il regresso dal Simbolico verso l'Immaginario, la compromissione della sublimazione, quella che lo psicoanalista Martin S. Bergmann ha chiamato «sublimazione rovinata». In questi casi, anche Pigmalione va incontro a una metamorfosi. Con questa circostanza si possono spiegare l'incertezza del Pigmalione ovidiano nel pronunciare la preghiera a Venere e lo spaesamento del Pigmalione di Rousseau: «Que suis-je devenu? quelle étrange révolution s'est faite en moi?...» (Rousseau 1224). Infatti, dopo un fermo rifiuto delle donne, egli si scoprirà in grado di amare non solo una creatura creata a immagine del proprio desiderio, ma la stessa forma anche quando avrà acquisito vita autonoma;

- nel caso dei Pigmalioni moderni e contemporanei (William S. Gilbert, George Bernard Shaw e Ian McEwan) si assiste al disfacimento della coppia artefice-opera come rapporto esclusivo e a un parziale allontanamento della creatura, che conquista una sorta di autonomia, pur restando legata in modo ambivalente e 'istintivo' al proprio creatore. Sembra tuttavia che questi altri Pigmalioni non incorrano in una metamorfosi: personaggi rigidi e bloccati permarranno nell'incapacità di amare.

Tentiamo adesso un confronto tra le principali versioni, per verificare la persistenza dello schema e per osservare come ogni versione ne accentui una parte, lasciando in ombra altri aspetti.

In Ovidio la vicenda procede in questo modo: lo scultore Pigmalione, deluso e disgustato dalla condotta delle Propetidi, donne sfrenatamente lussuriose, decide di ritirarsi a vita solitaria e crea una bellissima statua di donna che lo attrae come se fosse una donna vera. Pigmalione rivolge a Venere la preghiera di avere al proprio fianco una donna simile alla propria di avorio e la divinità lo esaudisce animando la statua.

Pigmalione si dedica alla creazione della statua di una donna perfetta, di incomparabile bellezza e, per ovvi motivi, più pura e più casta di qualsiasi donna realmente esistente. Il processo di sublimazione viene compromesso ben prima che la statua prenda vita: il regresso inizia nel momento in cui lo scultore si innamora della propria opera e inizia a comportarsi nei suoi riguardi come se si trattasse di una donna vera, viva.[13] Venere, dea della bellezza e dell'amore, sovrana delle forze che uniscono e creano, riconosce nella preghiera del pio e pudico Pigmalione l'aspirazione ad avere al proprio fianco una compagna eccezionale come la propria statua e, quasi a confermare che una donna così perfetta per grazia e per candore abita soltanto il desiderio dell'artista, ella esaudisce la supplica di Pigmalione donando la fiamma vitale proprio alla statua. Nessun verso è dedicato al lavoro dell'artista, al processo di sublimazione, alla prima metamorfosi dall'informe dell'avorio alla forma della statua.

La seconda trasformazione, cioè la metamorfosi, il passaggio da statua inanimata a donna viva, è descritta per mezzo di cambiamenti di morbidezza del corpo e di colore dell'incarnato, non coinvolge l'intera forma, come avviene invece nei casi di trasformazione più spettacolari e ricorrenti con maggiore frequenza nelle *Metamorfosi*. Un solo verso, quello che chiude la parte della vicenda narrata come se fosse in 'presa diretta', «erubuit timidumque ad lumina lumen / attollens pariter cum caelo vidit amantem» (vv. 293-4)[14] palesa le qualità che l'artista ha trasmesso alla propria statua, la discrezione, il pudore e la ritrosia, e suggerisce ai lettori che l'amore di Pigmalione – inquadrato dagli occhi della statua animata in una prospettiva che lo pone al pari del cielo, sede delle divinità – viene spontaneamente e immediatamente ricambiato dalla donna da lui creata.

La breve opera lirica sceneggiata da Rousseau prende avvio senza che si possa ipotizzare da parte dello scultore Pigmalione l'incontro (*tyche*) con il Reale. La *pièce* è incentrata piuttosto sul contrasto tra i sentimenti di compiacimento (il «narcisismo iperbolico», come viene denominato da Jean Starobinski [150]) e di incredulità per la propria abilità, di *hybris* e di impotenza, e il sospetto di follia che sconvolgono l'artista. La *scène lyrique* mostra il turbamento dello scultore che crede di aver perso spinta creativa e voglia di vivere a causa dell'amore malato per il proprio capolavoro: la statua di una bellissima donna che egli chiama Galatea. Anche in questo caso, l'invocazione a Venere è seguita dalla miracolosa animazione della statua che ricambia il sentimento d'amore di Pigmalione.

Dal lungo monologo dello scultore scopriamo la coesistenza nell'animo di Pigmalione nei riguardi della propria opera tanto di un atteggiamento critico, di uno sguardo che esamina, quanto di una condotta più ingenua, mossa da uno sguardo che ammira la bellezza della forma. A prevalere è tuttavia il secondo tipo di sguardo, che compromette la sublimazione: «Je ne l'ai point encore examinée: je n'ai fait jusqu'ici que l'admirer» (1226).

[13] Rosati parla di «agalmatofilia» (64).

[14] «Arrossendo ella leva timidamente verso di lui lo sguardo e ai suoi occhi appare contemporaneamente la visione del cielo e quella dell'uomo che l'ama» (trad. G. Faranda Villa).

La consapevolezza dell'insensatezza della supplica di Pigmalione affinché la propria statua acquisti vita – eventualità che lo renderebbe un creatore pari agli dèi – è più volte ribadita: l'aggettivo *insensé* riferito ai *vœux*, all'*espoir* e al *desir*, che Rousseau avrebbe voluto probabilmente espungere dall'opera, come rivela una nota dell'autore in calce al folio I del manoscritto del 1771 («N.B.: Je ne vois rien à faire à cette pièce, si ce n'est d'ôter quelques mots parasites, comme insensé, etc.» Rousseau 1928) è il più ricorrente e, combinato con i congiuntivi, crea l'atmosfera di sfiducia nel futuro (desideri e speranze si proiettano nell'avvenire 'rischiarandolo' in una certa misura e predisponendone una sorta di 'apertura') e di irrealtà nella quale tuttavia, ancora per intervento di Venere, vediamo il delirio cedere il passo alla magia della metamorfosi e alla possibilità di condivisione della medesima fiamma vitale dell'artista e della statua. Essa può così infine dire *Moi*, affermare la propria esistenza, sia nell'attimo in cui tocca se stessa, non più gelida pietra, sia dopo aver posato la propria mano su Pigmalione, che la porta sul proprio cuore e la bacia.
Anche in questo caso la sublimazione è rovinata ben prima che la statua, chiamata *masse informe et dure* (Rousseau 1227 [50])[15] – una traccia del Reale – venga animata e il regresso dal Simbolico all'Immaginario si compie ancora nel movimento di confusione che lega gli amanti: «Oui, cher et charmant objet; oui, digne chef-d'oeuvre de mes mains, de mon coeur et des Dieux... c'est toi, c'est toi seule: je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi» (Rousseau 1231 [57]).

Facendo riferimento allo schema della vicenda, si nota che Ovidio privilegia la prima trasformazione, mentre Rousseau si concentra sulla seconda.

Nella commedia di George Bernard Shaw troviamo ad impersonare l'artefice non più un artista tradizionale, ma un professore di fonetica, uno scienziato, il Professor Higgins, che riuscirà a trasformare Eliza, un'umile fioraia dal gergo quasi incomprensibile, in un'affascinante ragazza in grado di parlare un inglese forbito e di gestire un negozio di fiori che le consentirà di provvedere a se stessa. Per quanto tra i protagonisti si instauri un rapporto di reciproca dipendenza e di affetto, il finale della commedia non prevede né l'innamoramento né il matrimonio di Higgins ed Eliza.

Il professore accoglie la sfida di plasmare l'informe rappresentato dalla massa cacofonica di suoni con i quali si esprime Eliza, la giovane fioraia incontrata per le strade di Londra, non senza provare una sorta di attrazione per il Reale che essa impersona: «Higgins: [tempted, looking at her] It's almost irresistible. Shes so deliciously low – so horribly dirty –» (Act II, 267-269, 33 [34]).[16]

Il processo di trasformazione/sublimazione in questo caso consiste in un'operazione di *ammaestramento* e la 'materia' trattata non è solo il linguaggio della ragazza, ma l'intero soggetto-Eliza.

Per quanto la metamorfosi della giovane si riveli un successo e una conferma dell'abilità di Higgins come insegnante, egli non riconoscerà mai alla propria opera le meravigliose qualità di cui l'ha arricchita e tantomeno si innamorerà di lei. Per il protagonista della commedia shawiana non vi sono alcuna compromissione della sublimazione né alcun regresso dal Simbolico all'Immaginario, sembra anzi che il personaggio di Higgins sia affetto da *carenze* e *'buchi' nell'Immaginario* e che il malfunzionamento di tale registro comporti per il soggetto una particolare *forclusione*.

[15] Indichiamo tra parentesi quadre, di seguito alla pagina dell'edizione in lingua originale, quella dell'edizione italiana.
[16] Indichiamo tra parentesi quadre, di seguito alla pagina dell'edizione in lingua originale, quella dell'edizione italiana.

In questo processo a fare da barriera rispetto al Reale contribuisce anche una sorta di sentimento religioso, di sacralizzazione del rapporto tra docente e discente, nel quale si rinvengono i pudore e la devozione dei Pigmalioni classici, ma che sembra accompagnarsi inevitabilmente alla reificazione tanto dell'allieva quanto dell'insegnante:

> HIGGINS: What! That thing! Sacred, I assure you. [Rising to explain] You see, she'll be a pupil; and teaching would be impossible unless pupils were sacred. Ive taught scores of American millionairesses how to speak English: the best looking women in the world. I'm seasoned. They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood. It's – (Act II, 689-695, 45 [46])

Nonostante prevalga in Higgins un atteggiamento di disconoscimento dei pregi propri di Eliza, egli le riconosce una qualità che li accomuna: il buon orecchio, il talento mimetico:

> HIGGINS: [impatiently] […] shes getting on like a house on fire. I shall win my bet. She has a quick ear; and shes been easier to teach than my middle-class pupils because shes had to learn a complete new language. (Act III, 121-124 , 66 [67])
> […]
> HIGGINS: [speaking together with Pickering] You know, she has the most extraordinary quickness of ear. (Act III, 600-601, 79 [79])

Eliza riuscirà ad affrancarsi dal 'dominio' di Higgins (e addirittura a minacciarlo di divulgare i suoi metodi) proprio nel momento in cui avrà raggiunto la consapevolezza di possedere questa straordinaria abilità:

> LIZA: [...] You cant take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear than you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can. Aha! [Purposely dropping her aitches to annoy him] Thats done you, Enry Iggins, it az. Now I dont care that [snapping her fingers] for your bullying and your big talk. I'll advertize it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. (Act V, 892-900, 126 [127])

Eppure, la possibilità che il rapporto tra i due sia in realtà (e perciò forse inevitabilmente) quello del Pigmalione classico con la sua Galatea si fa strada più e più volte e non soltanto nel corso della commedia (si pensi per esempio al dono di un anello che Higgins fa a Eliza a Brighton), ma già a partire dal sottotitolo dell'opera: *A Romance in Five Acts*. Inoltre, proprio a chiusura del *Sequel* e contravvenendo all'intento esplicitamente espresso in esso – quello di chiarire che nessuna relazione sentimentale si è instaurata tra il maestro e l'allieva – si trova, per voce di un narratore eterodiegetico ed extradiegetico, la cui presenza era già avvertibile nelle indicazioni di scena, una considerazione che rilancia la questione connettendo nuovamente il mito contemporaneo a quello antico e che mostra quanto problematico sia, nella divertente e lieve commedia shawiana, parlare tanto di pigmalionismo riuscito, quanto di anti-mito:

> She is immensely interested in him. She has even secret mischievous moments in which she wishes she could get him alone, on a desert island, away from all ties and with nobody else in the world to consider, and just drag him off his pedestal and see him making love like any common man. We all have private imaginations of that sort. But when it comes to business, to the life that she really leads as distinguished from the life of dreams and fan-

cies, she likes Freddy and she likes the Colonel; and she does not like Higgins and Mr. Doolittle. Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable. (Sequel, 139-140 [146]).

6. Bibliografia

Avalle, D'Arco Silvio. *Modelli semiologici nella* Commedia *di Dante*. Milano: Bompiani, 1975. Stampa.

Bergmann, Martin. *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*. Trad. Gaspare Bona. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.

Bettini, Maurizio. *Il ritratto dell'amante*. Torino: Einaudi, 1992. Stampa.

Bottiroli, Giovanni. *Teoria dello stile.* Firenze: La Nuova Italia, 1997. Stampa.

---. *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*. Bergamo: Sestante, 2002. Stampa.

---. *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione.* Genova: ECIG, 2005. Stampa.

---. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.

---. "Dalle somiglianze alle differenze di famiglia." *L'immagine riflessa* 1-2 (2011): 181-212. Stampa.

Didi-Huberman, Georges. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente.* Trad. Sara Guindani, Milano: Il Saggiatore, 1985. Stampa.

Fornaro, Pier Paolo. *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre.* Firenze: Leo S. Olschki, 1994. Stampa.

Freud, Sigmund. "Introduzione al narcisismo." *Opere 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*. Trad. Cesare Musatti. Vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri, 1976. Stampa.

---. "Pulsioni e loro destini." *Opere 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*. Trad. Cesare Musatti. Vol. 8. Torino: Bollati Boringhieri, 1987. Stampa.

---. "Al di là del principio di piacere." *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*. Trad. Cesare Musatti. Vol. 9. Torino: Bollati Boringhieri, 1975. Stampa.

---. "Psicologia delle masse e analisi dell'io." Trad. Emilio A. Panaitescu. Torino: Bollati Boringhieri, 2007. Stampa.

Gilbert, William. *Pygmalion and Galatea*. London: Judd & co., 1872. Stampa.

Lévi-Strauss, Claude. "La struttura dei miti." *Antropologia strutturale*. Trad Paolo Caruso. Milano: Il Saggiatore, 1966. Stampa.

McEwan, Ian. *Morta venendo* in *Racconti. Primo amore, ultimi riti. Fra le lenzuola.* Trad. Stefania Bertola. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.

Ovidio. *Metamorfosi*. Ed. Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.

Pianezzola, Emilio. *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*. Bologna: Pàtron, 1999. Stampa.

Recalcati, Massimo. *Il miracolo della forma.* Milano: Bruno Mondadori, 2007. Stampa.

Rosati, Gianpiero. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Fi-

renze: Sansoni, 1983. Stampa.

Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion*. *Œuvres complètes*. Eds. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond. Vol. II. Paris: Gallimard, 1964. Stampa.

---. *Pigmalione*. *La Regina Fantasque*. *Pigmalione*. Trad. Carlotta Prada. Como-Pavia: Ibis, 1997. Stampa.

Saussure, Ferdinand de. *Corso di linguistica generale* (1922). Trad. Tullio De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 2009. Stampa.

Segal, Charles. "Il corpo e l'io nelle *Metamorfosi* di Ovidio." Ovidio. *Metamorfosi*. Ed. Alessandro Barchiesi. Vol. 1. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / A. Mondadori, 2005. Stampa.

Shaw, George Bernard. *Pygmalion*. London: Methuen, 2008.

---. *Pigmalione*. Trad. Francesco Saba Sardi. Milano: Arnoldo Mondadori, 2010. Stampa.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*. Trad. Rosanna Albertini. Bologna: Il Mulino, 1971. Stampa.

Starobinski, Jean. *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud* (1961). Trad. Giuseppe Guglielmi. Torino: Einaudi, 1975. Stampa.

Stoichita, Victor. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore, 2006. Stampa.

Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche*. Trad. Renzo Piovesan. Torino: Einaudi, 2009. Stampa.